

Ouvrage composé par Christine Aubert  
Publications de l'Université de Saint-Étienne  
Dépôt légal : décembre 2013



Achevé d'imprimer  
sur les presses de l'Imprimerie Chirat  
42540 Saint-Just-la-Pendue  
IMPRIMÉ EN FRANCE  
N° 201311 0289

<b>3. Exploration du territoire</b>	127
Danièle MÉAUX	
Géo/photo/graphes	129
Jordi BALLESTA	
Le projet photographique, lors du repérage	149
Olivier BELON	
Déambuler dans les ruines. Le protocole mis à l'épreuve	165
Entretien de Danièle Méaux avec l'artiste Laurent Malone	177
<b>4. Protocole &amp; reportage</b>	185
Pascale BORREL	
Le protocole photographique et l'événement	187
Hilde VAN GELDER	
« Anti-photojournalisme », un acte artistique de résistance contra-protocolaire : Gilles Saussie et Bruno Serralongue	201
<b>5. Approches de l'identité</b>	217
Leszek BROGOWSKI	
La photographie composite de Francis Galton, son principe et son flou. L'épistémologie d'un protocole	219
Itzhak GOLDBERG	
Les photomaton ont-ils une âme?	239
Alexander STREITBERGER	
Un mélange de réalité et de fiction. Le portrait photographique comme acte protocolaire dans les photo-textes de Douglas Huebler	255
Anne FAVIER	
Prises de temps et tremblement de l'être. La 25 <sup>e</sup> heure : l'autoportrait inaccessible de Jacques Damez	269

<b>6. Démarches contemporaines</b>	283
Nathalie BOULOUCH	
La projection de diapositives, le dispositif et le protocole. À propos d' <i>Homes for America</i> de Dan Graham	285
Jean ARNAUD	
Aveuglements. Destruction et émergence du visible dans les photographies de Christopher Wool et de Véronique Jourmard	299
Christine BUIGNET	
Protocole systématisé et appropriations (à partir de <i>Google Street View</i> )	315
Claus GUNTI	
Grilles, séries, pixels. Le protocole Becher comme mécanisme proto-numérique chez Jörg Sasse, Thomas Ruff et Andreas Gursky	333
<b>7. Procédures absurdes</b>	345
Christophe VIART	
Le semblable dans le dissemblable. Les écarts du protocole	347
Jeanne BRUN	
Jonathan Monk ou le protocole idiot	363
<b>Glossaire des notions</b>	369
<b>Table des illustrations</b>	373
<b>Présentation des auteurs</b>	377
<b>Table des matières</b>	381

# Table des matières

**Raphaël Pirenne** est chargé de recherches du Fonds National de la recherche scientifique et professeur à l'École de recherche graphique. Ses recherches questionnent l'articulation entre photographie et intermedialité dans l'art américain (1960-1970). Il a dernièrement co-édité un volume consacré à la réception de Jean-Luc Godard aux États-Unis.

**Alexander Streitberger** est professeur d'histoire de l'art moderne et contemporain à l'Université catholique de Louvain, directeur du Lieven Gevaert Centre for Photography, co-éditeur de la *Lieven Gevaert Series*. Ses travaux portent sur la relation entre l'image et le langage dans l'art du <sup>xx</sup>e siècle, la place de la photographie dans l'art et la culture visuelle.

**Hilde Van Gelder** est professeur d'histoire de l'art contemporain à l'Université de Louvain, co-directrice du Lieven Gevaert Research Centre for Photography. Son dernier ouvrage est *In and Out of Brussels. Figuring Postcolonial Africa and Europe in the Films of Herman Asselberghs, Sven Augustijnen, Renzo Martens, and Els Opsomer* (2012).

**Erik Verhagen** est maître de conférences en Histoire de l'Art Contemporain à l'Université de Valenciennes, critique d'art et commissaire d'expositions. Il collabore régulièrement à *Art Press*, *Critique d'Art* et *l'Encyclopaedia Universalis*. Il a assuré le commissariat de l'exposition *Jan Dibbets* au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (2010).

**Christophe Viart** est professeur à l'université de Rennes 2. Ses recherches articulent l'analyse théorique et la pratique artistique. Elles s'intéressent aux notions de fiction, de dialogisme et d'humour dans l'art contemporain. Il dirige le programme de recherche « Dits et écrits d'artistes : théories et fictions ».

Introduction.....	9
<b>1. Fondements</b> .....	19
Michel GUÉRIN	
Qu'est-ce qu'un protocole? .....	21
Hélène BOCARD	
De nouvelles procédures de prises de vue et de catalogage au service d'une discipline naissante, l'histoire de l'art .....	37
Michelle DEBAT	
Retour et réification du protocole dans le champ photographique .....	55
<b>2. Art conceptuel</b> .....	73
Laurent BUFFET	
Les récits programmatiques de la photographie conceptuelle .....	75
Raphaël PIRENNE	
John Baldessari, <i>Blasted Allegories</i> . Vers une théorie du postmodernisme? .....	89
Laurence CORBEL	
Suites, séries et séquences. Les inventaires photographiques de Sol LeWitt .....	101
Erik VERHAGEN	
Jan Dibbets. Du concept à la visualisation .....	115



## Avec mes vifs remerciements

Au Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole pour le partenariat scientifique, l'accueil chaleureux et l'aide à la publication. Que Martine Dancer-Mourès, conservateur du patrimoine, soit tout particulièrement remerciée pour son engagement et sa contribution à la réflexion et à la recherche.

Le CIEREC est heureux de renouer ainsi avec une tradition de coopération initiée dans les années 70 par des colloques et des publications qui ont fait date.

Au Lieven Gevaert Research Centre for Photography (KU Leuven & Université catholique de Louvain) pour son appréciable collaboration scientifique.

À la Région Rhône-Alpes pour son soutien financier, et l'aide ainsi accordée à la recherche dans le domaine de la photographie.

© Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013  
35, rue du Onze-Novembre, 42023 Saint-Étienne CEDEX 2  
Adresse internet : <http://publications.univ-st-etienne.fr>  
ISBN 978-2-86272-646-5

Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches  
sur l'Expression Contemporaine  
Travaux 164  
Collection « Arts »

# Protocole & photographie contemporaine

Sous la direction de Danièle Méaux

Publications de l'Université de Saint-Étienne  
2013

## Collection « Arts »

### Dans la même collection :

*Voyages de photographes*, Danièle Méaux, 2009.

*L'Art du recyclage*, Eric Vandecasteele (dir.), 2009.

*Le Paysage au rythme du voyage*, Danièle Méaux et Jean-Pierre Mourey (dir.), 2011.

*Paysages en devenir*, Fabienne Costa et Danièle Méaux (dir.), 2012.

*Art et Ville contemporaine – Rythmes et flux*, Jean-Pierre Mourey et Béatrice Ramaut-Chevassus, (dir.), 2012.

*Relations paradoxales de l'art à la nature*, Jean-Pierre Mourey, 2013.

## Comité scientifique

Jeanne Brun (Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole), Danièle Méaux (CIEREC, Université Jean Monnet, Saint-Étienne), Alexander Streitberger (Université catholique de Louvain), Olivier Lugon (Université de Lausanne), Hilde Van Gelder (K. U. Leuven), Martine Dancer-Mourès (Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole), Michelle Debat (Université de Paris VIII), Christine Buignet (Université de Toulouse-Le Mirail).

## Pour les illustrations, merci à :

Pauline Jurado Barroso

L'Université Paul-Valéry-Montpellier 3

Le Centre Pompidou, MNAM CCI

Succession Édouard Levé / Galerie Loevenbruck

Le Centre de Recherche en Arts (Université de Rennes 2)

Alain Ceccaroli

Thierry Girard

Laurent Malone

Laurent Guéneau

Emmanuel Pinard

Cyprien Gaillard / Galerie BUGADA & CARGNEL

Gilles Sausier

Bruno Serralongue

Jean-Yves Baudouin

Guy Tiberghien

Michel Salsmann

Jacques Damez

Christopher Wool

Véronique Joumard

Doug Rickard

Michael Wolf

Julien Levesque

Paolo Cirio

FRAC Limousin, Limoges

Musée Départemental d'Art Contemporain de Rochechouart



# Protocole & photographie contemporaine

sous la direction  
de Danièle Méaux



**P** **S**  
**E**  
Publications  
de l'Université  
de Saint-Étienne



# « Anti-photojournalisme », un acte artistique de résistance contra-protocolaire : Gilles Saussier et Bruno Serralongue

Hilde Van Gelder

## La logique du « trop tôt – trop tard »

Entre 1993 et 1995, Bruno Serralongue, alors étudiant à Nice, développe un projet photographique intitulé *Faits Divers*. Dans ce cadre, il repère des lieux d'accidents ou de crimes survenus le jour précédent, rapportés dans le journal local *Nice-Matin*. Pour chacun d'entre eux, il prend une image de l'endroit concerné où souvent le calme vient à peine d'être retrouvé, les conditions d'éclairage n'étant parfois pas optimales (c'est par exemple encore trop tôt le matin). L'esthétique résultant de cette approche est d'une banalité complète. Mais cette absence de recherche apparente revêt une signification bien précise si l'on considère ce que l'artiste a ajouté dans une marge blanche située en dessous de chacune des images.

Serralongue reproduit là en sérigraphie un résumé de l'article paru dans *Nice-Matin*. Dans le numéro 29 du lundi 16 mai 1994, le texte précise :

L'altercation qui a éclaté [...] entre les deux jeunes occupants d'un scooter et deux hommes circulant à bord d'une 504 aurait pu s'en tenir à un scénario très banal : un échange d'insultes [...] chacun poursuivant sa route après ce défoulement verbal [...] Malheureusement,

on n'en est pas resté là. [...] Et c'est devant le casino Ruhl que s'est déroulé un épisode aussi brutal qu'affolant. [...] Rapidement descendu de la 504 dont il était le passager, un homme [...] a exhibé une arme de poing et a immédiatement fait feu en direction du passager du scooter. [...] Atteint dans la région du poumon gauche, [...] le jeune Nasser a dû être admis dans un état préoccupant à l'hôpital<sup>1</sup>.

L'articulation de l'image et du texte, caractéristique de la méthode de Serralongue, rappelle les procédés traditionnels du photojournalisme<sup>2</sup>. Cependant, les protocoles photo-journalistiques exigent que, par l'articulation précise d'une image à sa légende, le maximum d'informations soit communiqué en un minimum de temps. Dans l'exemple évoqué ci-dessus, on constate que la relation établie entre l'image et le texte ne convient pas : la photographie proposée est un non-événement et ne correspond nullement à l'épisode dramatique relaté dans la légende. Serralongue, dans un geste artistique subversif, endosse le rôle du « mauvais journaliste », de celui qui feint de ne pas « avoir bien compris » les règles de sa « profession » et qui arrive trop tard sur le lieu du crime.

### « Anti-photojournalisme »

Avec cette approche, il s'inscrit dans une lignée d'artistes-photographes qui, récemment, ont soumis les protocoles du photoreportage à une interrogation critique. Ils peuvent être regroupés sous l'appellation d'« anti-photojournalisme », concept lancé par Allan Sekula dans un texte intitulé « Waiting for Tear Gas [white globe to black] » (2000)<sup>3</sup>. Décrivant la façon dont il a photographié les émeutes de Seattle le 30 novembre 1999, Sekula définit les éléments de base de cette méthode photographique de la manière suivante : « Pas de flash, pas de zoom, pas de masque à gaz, pas de carte de presse et

1. Cette image peut être consultée en ligne via < <http://www.airdeparis.com/bnews.htm> > (consulté le 7 décembre 2012).

2. Beausse P., « Entretien avec Bruno Serralongue », in *Bruno Serralongue*, Paris, Les presses du réel, 2002, p. 10.

3. L'anti-photojournalisme est aujourd'hui considéré comme une méthode artistique largement répandue, comme l'a démontré l'exposition remarquable au titre éponyme organisée par Carles Guerra et Thomas Keenan à Barcelone et Amsterdam en 2010-2011.



pas d'envie de prendre à tout prix la photo poignante qui résumerait tout<sup>4</sup>. »

Le fameux cliché d'une rue du centre de Timisoara pris par Gilles Saussier (qui était à l'époque à l'agence Gamma) est un exemple du type de photographie auquel Sekula se réfère<sup>5</sup>. Il s'agit d'une image qui a obtenu le troisième prix de la *World Press Photo* en 1989, qui a fait la couverture de la revue *Stern* en janvier 1990 et qui a également été publiée dans d'autres revues telles que *Paris Match*. Devenue l'une des icônes des riches heures du photojournalisme, cette image montre des soldats de l'armée roumaine pris dans un piège et victimes des tirs de *snipers* perchés au sommet d'un immeuble. Les journaux et revues ont systématiquement alors attribué ces tirs à la *Securitate*, service de sécurité de Ceausescu. Aujourd'hui, on ne sait toujours pas si c'était vraiment la *Securitate* qui tirait sur ces soldats.

En tout cas, cette présomption a détourné l'attention publique des méfaits présumés de l'armée, ici présentée comme victime de crimes de guerre. Ce cliché a donc symboliquement dédouané l'armée des crimes perpétrés envers des civils, à savoir l'exécution d'une centaine de personnes dont il n'existe aucune preuve photographique. On sait cependant, grâce à de nombreux témoignages, que c'est l'armée roumaine qui, en décembre 1989, a tiré sur la foule désarmée à Timisoara. Saussier, par la suite, s'est indigné des lectures qui sont habituellement faites des images de guerre, qu'il juge trop limitées. Il met en cause les lectures vulgarisées par les médias à sensation qui, aujourd'hui, ont le pouvoir sur l'information. Dans un sentiment d'urgence, il s'est lancé – tout comme Serralongue – dans une critique des procédures et protocoles actuellement en vogue dans le monde du photojournalisme. Celui-ci est traditionnellement

4. Sekula A., « En attendant les gaz lacrymogènes (d'un globe blanc à un globe noir) », in Sekula A., *Titanic's Wake*, Cherbourg-Octeville, Le Point du Jour, 2001, p. 87. La traduction littérale de la version anglaise du même texte, intitulé « Waiting for Tear Gas [white globe to black] » serait : « pas de flash, pas de zoom au téléobjectif, pas de masque à gaz, pas de mise au point automatique, pas de carte de presse et pas de pression pour saisir à tout prix l'unique image qui définirait à elle seule la violence dramatique ».

5. Cette image peut être consultée en ligne via < <http://www.archive.worldpressphoto.org/search/layout/result/indeling/detailwpp/form/wpp/start/3/q/ishoofdafbeelding/true/trefwoord/year/1989> > (consulté le 26 novembre 2012).

organisé autour d'agences de presse qui commandent des reportages à leurs photographes. Ces derniers sont envoyés dans des zones de conflit, non sans danger pour leur vie, avec une mission spécifique et une connaissance claire du type d'images que les journaux et revues désirent, et qu'ils leur rapporteront. Une fois l'image vendue, ces photographes n'ont aucun contrôle sur la façon dont elle sera utilisée par le magazine. Que la plupart d'entre eux ne semble pas s'en préoccuper est par ailleurs un problème fortement dénoncé dans le film *Episode III – Enjoy Poverty* (2009) que l'artiste Renzo Martens a tourné en République démocratique du Congo.

Sekula fut parmi les premiers à contester ces procédés. Dans un texte de 1976-78, intitulé « Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation) », il attire l'attention du spectateur sur ce qu'il a tendance à négliger : chaque image photographique s'inscrit dans un mécanisme de pouvoir que Sekula définit comme un « système global de communication, avec sa structure et son mode d'adresse caractéristiques<sup>6</sup> ». Ce mécanisme de pouvoir ne peut aujourd'hui être nié. C'est pour cette raison que Serralongue, dans son travail artistique, questionne le fait que, lors du choix de l'image publiée dans une revue ou un journal, ce soit l'éditeur qui sélectionne la photographie et non pas le photographe lui-même<sup>7</sup>. Puisque c'est Serralongue qui choisit de manière indépendante ses « commandes », il se rend sur les lieux qu'il décide de photographier à ses propres frais. Mais, en guise de récompense, c'est lui qui décide de façon autonome l'image qui sera présentée au public, sa mise en page et sa légende.

### Critique de l'instantané

Ce procédé artistique, soigneusement développé par Serralongue tel un acte de performance, s'oppose à la soumission passive du photjournaliste à ses commanditaires et à leur logique de communication, proposant une certaine vision du monde au grand public. Saussier

6. Sekula A., « Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation) », in Sekula, *Dismal Science. Photo Works 1972-1996*, Normal, Illinois State University Galleries, 1999, p. 127.

7. Bate D., « Blowing it: Digital images and the real », *DPICT Magazine* n° 7, avril 2001, p. 20-22.



a abandonné le métier de photoreporter en 1994 en quittant l'agence Gamma et en abandonnant sa carte de presse. Serralongue, quant à lui, n'en a jamais eue. Au lieu de recourir à des appareils photographiques facilement manipulables – comme le font les photojournalistes traditionnels – il n'hésite pas à travailler avec des chambres nécessitant l'usage d'un trépied et des négatifs de grand format. La lenteur de cette méthode de travail contraste fortement avec une des règles de base du photojournalisme classique : celle de l'image instantanée.

C'est cette règle de l'instant décisif qui est également vivement contestée dans le livre que Saussier publie en 2010 : *Le Tableau de chasse*<sup>8</sup>. Son titre n'est pas choisi par hasard : il rappelle un passage du célèbre livre de Susan Sontag, *La Photographie* (1977). L'auteur décrit là – non sans ironie – l'appareil photographique comme « un instrument prédateur, automatisé au maximum, prêt à fondre sur sa proie<sup>9</sup> ». Selon une image largement répandue, l'appareil photographique est considéré comme une arme, ainsi que Sontag elle-même le décrit dans la version originale de son texte, en utilisant l'expression de « *predatory weapon* ». Les photographies sont considérées comme des trophées gagnés par l'opérateur grâce à sa compétence, sa ruse et sa bonne fortune qui lui permettent d'être au bon endroit au bon moment. Vilém Flusser compare l'activité du photographe à celle du chasseur. Dans le chapitre intitulé « Le Geste de la photographie », il assimile les gestes du chasseur paléolithique dans la toundra à ceux du praticien. La différence, selon lui, est que le photographe ne pratique pas son activité dans la « prairie ouverte », mais dans cette forêt dense qu'il dénomme le « taillis des objets culturels ». Les chemins variés de sa chasse sont donc façonnés par une « taïga artificielle<sup>10</sup> ».

Saussier, critiquant cette logique de la photographie comme « trophée de chasse », développe ce parallèle dans son livre : il parle de « l'idée de se trouver au bon endroit au bon moment, chère au chasseur et au photographe<sup>11</sup> », de « l'instant décisif du coup de

8. Saussier G., *Le Tableau de chasse*, Cherbourg-Octeville, Le Point du Jour, 2010.

9. Sontag S., *La Photographie* [1977], Paris, Seuil, 1979, p. 24.

10. Flusser V., *Pour une philosophie de la photographie* [1983], Belval, Circé, 2004, p. 35.

11. Saussier G., *Le Tableau de chasse*, op. cit., p. 30.

feu<sup>12</sup> ». Il est retourné à Timisoara en 2004, pour prendre de nouvelles images et en faire un livre. Il raconte à ses lecteurs que, pendant ce voyage, le hasard a voulu qu'il aille participer à une partie de chasse avec un groupe de journalistes locaux. Le résultat est une longue séquence d'images que l'artiste accompagne de textes dans lesquels il développe une réflexion sur ce que la photographie de reportage, et le photojournalisme en particulier, sont capables (ou non) de réaliser.

Saussier est, entre autres, retourné au cimetière des pauvres de la rue Lipovei, théâtre de la polémique médiatique du vrai-faux charnier de Timisoara. Il y a réalisé plusieurs clichés de leurs modestes tombes – des croix simplement plantées de manière désordonnée dans la terre. Il reproduit dans son livre quelques-unes de ces images, accompagnées de commentaires fragmentés et essaie de conférer une parole à ceux dont on n'a que des traces diffuses. Saussier a voulu de la sorte contextualiser la photographie de presse qu'il avait initialement prise, la mettre en perspective. Il tente de rendre la complexité de la situation, qui n'est pas apparente dans l'image primée et qui est largement absente des interprétations proposées dans les magazines à sensation.

*Le Tableau de chasse* propose par conséquent une réflexion fondamentale sur la représentation de l'histoire en photographie. « L'anti-photojournalisme » est une pratique artistique contra-protocolaire. Elle manifeste la volonté de l'artiste de revenir à une conception engagée de la pratique photographique, afin de redécouvrir ce que la photographie peut raconter quand elle se libère d'un contexte protocolaire trop codé, ou trop soumis à des intérêts de pouvoir. « L'anti-photojournalisme » s'avère un mode opératoire dont l'objectif est de proposer une enquête sur la manière dont les photographies de presse parlent de l'histoire.

### Deux pratiques artistiques contra-protocolaires diamétralement opposées

Par cette résistance à un système codé établi – soit le photojournalisme tel qu'il est pratiqué aujourd'hui –, un nouveau protocole, cette fois-ci artistique et « anti-photojournalistique » voit le jour.

12. *Ibid.*, p. 31.



Selon John Roberts, ce protocole rejoint celui des photographes contemporains qui choisissent activement, sans aucun regret, de « travailler en dehors des contraintes temporelles d'arriver au bon moment<sup>13</sup> ». Quoique Roberts ne les mentionne pas dans son texte, Saussier et Serralongue entrent dans cette catégorie. Ce nouveau protocole artistique se distingue d'une autre pratique artistique contemporaine, qui se développe elle-même dans une relation dialectique avec les protocoles du photojournalisme et qui est élaborée par des photographes « piégés dans leur attachement mélancolique à l'événement "perdu"<sup>14</sup> ». L'exemple donné par Roberts est celui de Luc Delahaye.

Dans le cas de Saussier, le titre « tableau de chasse » renvoie à l'histoire de la peinture et, plus particulièrement, à la force « historicisante » du tableau. Mais le fait d'avoir opté pour le format modeste du livre témoigne d'une vision critique à l'égard de la manière dont un « tableau d'histoire » peut relater le déroulement des faits. Il en va de même pour Serralongue qui a souligné, même s'il recourt au grand format, qu'il ne veut pas créer des œuvres fonctionnant comme des tableaux d'histoire<sup>15</sup>. À cette fin, il prend soin de travailler avec des séquences d'images et de ne jamais présenter une de ses images coupée d'un ensemble représentatif. Ainsi, chaque image est une composante, un fragment faisant partie d'un récit plus large qui se constitue dans l'observation de la séquence entière.

Les protocoles artistiques anti-photojournalistiques de Saussier et de Serralongue sont donc très clairs. Ils ne veulent pas confronter le spectateur à des images uniques qui proposeraient une vision isolée de l'histoire. En cela, ils s'écartent du travail de Luc Delahaye. Jusqu'en 2001, ce dernier était un photographe de presse réputé, chez *Newsweek*. Il a également été membre de l'agence Magnum de 1994 à 2004. Aujourd'hui, tout comme Saussier, il a décidé de mettre de côté sa carte de presse. Delahaye est devenu très reconnu dans le monde de l'art pour « ses pseudo-photographies de presse élargies au grand format ». Sa série *History* (débutée en 2001 et toujours inachevée) est fameuse. Quoique faisant partie d'une « série »,

13. Roberts J., « Photography After the Photograph: Event, Archive, and the Non-Symbolic », *Oxford Art Journal* n° 32, juin 2009, p. 298.

14. *Ibid.*

15. Beausse P., « Entretien avec Bruno Serralongue », *op. cit.*, p. 14.



Gilles Saussier, pages 34-35 de *Le Tableau de chasse*, Cherbourg-Octeville, Le Point du Jour, 2010. © Gilles Saussier.

ces images, souvent très grandes, sont présentées comme opérant de manière isolée les unes des autres : chaque image semble contenir, à elle seule, une narration complète. Ceci a conduit certains auteurs, tels qu'Abdellah Karroum, à définir ces photographies, souvent prises dans l'action, comme « des documents d'Histoire immédiate [qui] se caractérisent par leur frontalité et leur structure narrative<sup>16</sup> ».

### Mélancolie de l'instantané iconique

Il importe cependant de souligner que la création d'une image « immédiate », rapide, conforme aux normes du photojournalisme, n'est pas le but principal de Delahaye. Il travaille avec un appareil photographique (souvent panoramique) trop lourd et lent pour pouvoir créer des instantanés au sens classique du terme. Il réalise parfois également des compositions numériques (quoiqu'in-visibles) de

16. < <http://www.latriennale.org/fr/artistes/luc-delahaye> > (consulté le 26 novembre 2012).



plusieurs images. Il va de soi que les contraintes de production de ses vues de très grand format les distinguent des images du photojournalisme actuel.

Mais, dans le choix des sujets photographiés, Delahaye reste fidèle à son héritage de photojournaliste. Ce choix permet aussi de comprendre l'idée d'une photographie de grand format comme « document d'Histoire immédiate ». Ces images réalisent une articulation pour ainsi dire mélancolique entre l'effet d'impression immédiat de l'image et son effet d'icône. Dans ce qu'on pourrait appeler ses « portraits-tableaux<sup>17</sup> », Delahaye a tendance à privilégier des représentations d'hommes morts sur le coup. *Taliban*, de 2001, montre un guerrier Taliban en Afghanistan, qui vient tout juste de décéder dans un fossé<sup>18</sup>. C'est également une mort récente que montre *Death of a Mercenary* (2011), exposée en grand format en 2012 à la Triennale de Paris, en dyptique avec une autre photographie s'intitulant *House to House (Tawergha)*, prise une demi-heure auparavant<sup>19</sup> : « *Death of a Mercenary* [...] montre un mercenaire des forces loyalistes, se cachant dans la cour d'une maison et ne pouvant s'enfuir. Des combattants viennent de le trouver et de tirer. Le photographe enregistre les derniers instants de cet homme<sup>20</sup>. »

L'œuvre de Delahaye confronte à des hommes venant juste de mourir. Ces images sont iconiques dans le double sens du terme. Non seulement elles traitent d'un sujet classique du photojournalisme traditionnel, mais le format important de la photographie souligne la volonté de Delahaye de la faire fonctionner comme un tableau afin qu'elle soit lue à travers ce que Michael Fried dénomme son « champ pictural<sup>21</sup> ». Ici se situe la différence majeure entre les images de Delahaye et celles de Serralongue et de Saussier. Ces derniers, non seulement ont abandonné ce sujet éminemment classique du photojournalisme (l'homme venant juste de mourir) – révélant le « phal-

17. Fried M., *Why Photography Matters as Art as Never Before*, Londres, Yale University Press, 2008, p. 152.

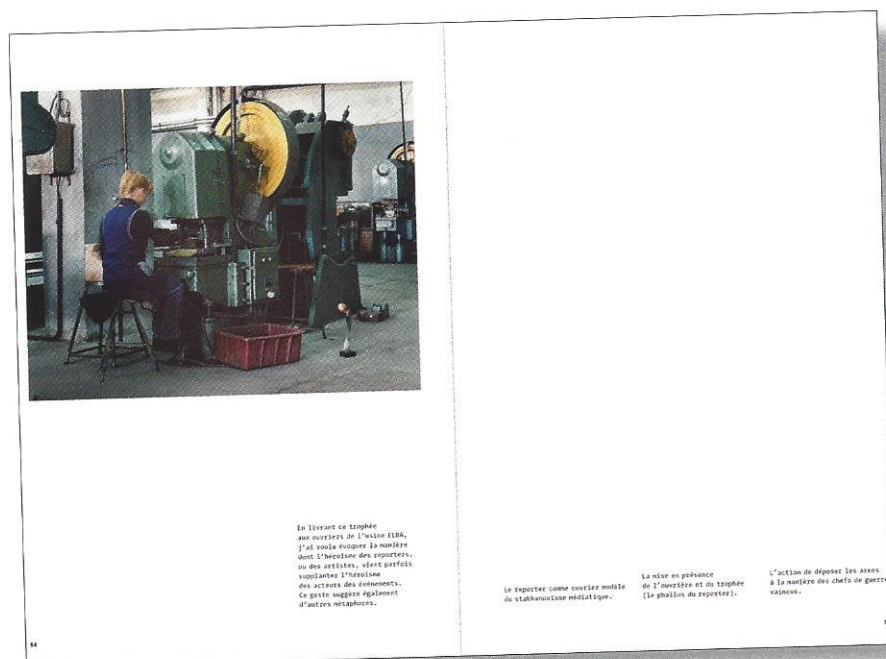
18. Une vue d'installation peut être consultée via < <http://unrealnature.wordpress.com/2009/07/30/insideoutside-ii/> > (consulté le 7 décembre 2012).

19. Ces images peuvent être consultées en ligne via < <http://zoomzoom.blogs.libération.fr/2008/2012/05/la-guerre-%C3%A0-domicile.html#more> > (consulté le 26 novembre 2012).

20. *Ibid.*

21. Fried M., *Why Photography Matters as Art as Never Before*, op. cit., p. 184.

lus du reporter<sup>22</sup> » comme dirait Saussier – mais ils refusent également la transformation de ce « phallus » en « forme tableau<sup>23</sup> ». Au lieu de reconduire des chasses à l'homme décédé sur le coup, Saussier rend visite à des ouvriers travaillant dans une usine de Timisoara. Il se place du côté des hommes vivants, ayant un futur devant eux. Il s'agit là d'un geste qui témoigne d'une certaine modestie et qui a une portée concrète : se placer sur un pied d'égalité avec ces ouvriers, en « dépos[ant] les armes à la manière des chefs de guerre vaincus<sup>24</sup> ».



Gilles Saussier, pages 54-55 de *Le Tableau de chasse*, Cherbourg-Octeville, Le Point du Jour, 2010. © Gilles Saussier.

22. Saussier G., *Le Tableau de chasse*, op. cit., p. 55.

23. Jean-François Chevrier, « Les aventures de la forme tableau dans l'histoire de la photographie », in *Photo-Kunst : Arbeiten aus 150 Jahren, du XX<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle, aller et retour*, Stuttgart, Cantz, 1981, p. 9-81.

24. Saussier G., *Le Tableau de chasse*, op. cit., p. 55.



Saussier, dans son livre, est visiblement à la recherche de traces, d'indices pour dégonfler au maximum le caractère iconique des photographies à sensation réalisées pendant sa jeunesse. En ce qui concerne Serralongue, la photographie *Deux hommes, zone des dunes, Calais, juillet 2007* de la série *Calais* (2006-2008) est très connue. Elle montre deux migrants dans les dunes de Calais, ayant suffisamment pris confiance en l'artiste pour accepter d'être photographiés de manière aussi directe et proche. Si cette image est d'assez grand format et contient un potentiel iconique semblable au tableau, son intégration dans une plus large séquence a pour fonction de privilégier sa « valeur performative » plutôt que son « contenu iconique<sup>25</sup> ».



Bruno Serralongue, *Deux hommes, zone des dunes, Calais, juillet 2007*, de la série *Calais*, 2007, Ilfochrome sur aluminium, cadrage plexiglas, 156 x 126 cm © Air de Paris, Paris. Vue d'installation au Wiels, centre d'art contemporain, Bruxelles, 2009.

25. Guerra C., « Le lecteur de journaux », in *Bruno Serralongue*, Paris, Éditions du Jeu de Paume, 2010, p. 134.

### Empathie ou « distanciation » : une question éthique pour la photographie artistique contemporaine

Avec ce genre de prises de vue frontales, Serralongue rappelle une stratégie codée de la photographie documentaire : celle du régime d'identification faciale qui, comme Martha Rosler l'a puissamment montré, a fait faillite à la fin des années 1960 à cause de sa propre « erreur physiognomonique<sup>26</sup> ». C'était l'époque où les mécanismes d'identification faciale ne menaient qu'à des stratégies de charité qui confortaient le système (ce contre quoi Rosler s'est fermement opposée dans son œuvre) ou menaient, inversement, à la dénonciation de ces personnes à la police en livrant leurs images aux autorités, ainsi que l'a montré Sally Stein au sujet de Jacob Riis<sup>27</sup>.

Les photographies de Serralongue n'ont évidemment pas pour but de dénoncer qui que ce soit à la police, et le témoignage ouvert d'une empathie à l'égard de ces personnes s'avère impossible – ce système d'aide organisé pour ces migrants illégaux n'existant pas ou restant en grande partie largement invisibles. En choisissant de photographier ces hommes face à lui, à la hauteur de son regard, Serralongue crée une forme d'égalité entre le photographe et le photographié. Ses images créent une forme d'empathie réflexive, qui s'installe par contre coup dans l'esprit du spectateur. Ce dernier est obligé de se positionner – du moins imaginativement – sur un pied d'égalité aussi bien avec le photographe qu'avec le photographié. Serralongue vise de la sorte à créer des changements durables dans nos attitudes et nos comportements.

Sa méthode diffère de manière substantielle de celle de Delahaye, lequel rapporte : « Je veux montrer l'événement au moment même où il a lieu. [...] Mais ensuite, au cœur de l'événement, mon effort tend à disparaître, j'instaure une distance qui confine à l'indifférence<sup>28</sup>. » Contrairement à cette « distance froide » que l'on peut

26. Rosler M., « Post-Documentary, Post-Photography », in Rosler M., *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001* [1999/2001] Cambridge (Mass.), MIT Press, 2005, p. 221.

27. Stein S., « Making Connections with the Camera. Photography and Social Mobility in the Career of Jacob Riis », *Afterimage*, n° 11, mai 1983, p. 9-16.

28. Delahaye L. dans une interview accordée à Michel Guerrin, « Les "tableaux d'histoire" contemplatifs de Luc Delahaye », *Le Monde*, 3 mars 2003, p. 17 ; cité par Fried M., *Why Photography Matters as Art as Never Before*, op. cit., p. 378 n. 51.



ressentir par rapport aux hommes morts dans les images de Delahaye et dont Michael Fried fait l'éloge<sup>29</sup>, les images de Saussier et de Serralongue suscitent l'implication. Au lieu de la sympathie détachée que l'on pourrait ressentir pour les combattants morts de Delahaye, l'image des deux hommes dans les dunes s'adresse explicitement à notre regard ; les modèles nous observent avec un mélange d'expression amicale et inquiète. Cela implique le spectateur, en suscitant chez lui des sentiments extrêmement ambivalents : il est directement confronté à des personnes à la place desquelles il pourrait être – c'est en puissance son image reflétée dans un miroir, une sorte de projection dont il est difficile de se distancier.



Gilles Saussier, pages 56-57 de *Le Tableau de chasse*, Cherbourg-Octeville, Le Point du Jour, 2010. © Gilles Saussier.

29. Fried M., *Why Photography Matters as Art as Never Before*, op. cit., p. 183-184.

Tandis que les images de Delahaye expriment « un non-engagement délibéré<sup>30</sup> », les photographies de Serralongue et de Saussier exigent, visuellement, une relation engagée dans un art qui relève du civisme. Ariella Azoulay a proposé le concept de « regard civil<sup>31</sup> » pour inciter à considérer la relation perceptuelle aux sujets représentés et à l'artiste qui produit l'œuvre en termes juridiques, à savoir selon une relation triangulaire ou contractuelle. Dans le droit civil français, un contrat implique que toutes les parties engagées dans sa signature remplissent ses conditions sur une base égale – chaque partie ayant une valeur égale en tant que sujet ou individu disposant de son libre arbitre. Cela signifierait que les hommes représentés par Saussier et Serralongue doivent être considérés comme les égaux du spectateur et qu'ils doivent – ne serait-ce que de manière imaginaire – pouvoir bénéficier en retour de l'image que ceux-ci ont prise d'eux<sup>32</sup>. Il est émouvant, dans cette perspective, de découvrir dans *Le Tableau de chasse* que les ouvriers de l'usine auxquels Saussier a rendu visite lui ont offert un cadeau en retour, en signe de reconnaissance.

### « Contre-photojournalisme » versus « presque-photojournalisme »

L'exhortation de Serralongue et de Saussier visant à ouvrir nos yeux et à développer notre civisme est une leçon de sympathie à l'égard des gens dont ils font le portrait. Mais leur travail informe également sur les idées qu'ils défendent en matière civique. En tant que membres d'une communauté imaginaire égalitaire d'êtres humains, ils nous invitent à redevenir citoyens et à repenser la notion de « civisme » pour la société actuelle. Ils espèrent que leurs images pourront contribuer à ce que de nouvelles formes de vie commune à une échelle globale deviennent réalité, formes allant au-delà du modèle de plus en plus chancelant des États-nations, voire même au-delà de l'organisation des Nations-Unies telle qu'elle est conçue aujourd'hui, et sans aucun doute au-delà du droit international qui, dans sa forme actuelle, reste impuissant.

30. *Ibid.*, p. 184.

31. Azoulay A., *The Civil Contract of Photography*, New York, Zone Books, 2008, p. 14.

32. Azoulay A., *Civil Imagination. A Political Ontology of Photography*, Londres/New York, Verso, 2012.



Le travail de Serralongue et de Saussier peut être défini non seulement comme de l'anti-photojournalisme, mais aussi comme du « contre-photojournalisme<sup>33</sup> ». Il ne s'oppose pas seulement au photojournalisme, il travaille également à renverser les stratégies de détournement artistique du photojournalisme telles que pratiquées par Delahaye. Il s'agit dans le cas de Delahaye de produire des images qui, au moins dans la présentation de leurs sujets, ressemblent à des images photo-journalistiques. Mais, par le recours aux protocoles du tableau photographique actuel, ses photographies se transforment en quasi-peintures monumentales.

Comme dans le cas du « presque-documentaire » de Jeff Wall – la comparaison est d'ailleurs évoquée par Michael Fried lors de son analyse de l'œuvre de Delahaye<sup>34</sup> –, le mécanisme du « presque-photojournalisme », pourrait-on dire, pratiqué par Delahaye, permet la transformation d'une image potentiellement choquante en une image neutre, « artistique ». L'affect visuel créé est celui d'une distanciation froide qui permet d'installer une « indifférence » confortable pour le spectateur, ou comme le dit Delahaye lui-même, une contemplation passive<sup>35</sup>. L'appel au spectateur chez Serralongue et chez Saussier est, au contraire, actif, voire activiste. Selon Catherine Mayeur, c'est en montrant le « où-ça-s'est-passé » que le travail de Serralongue ajoute une dimension sociale au fameux « cela a été » de Roland Barthes<sup>36</sup>. Et en ce qui concerne ces visages d'hommes vivants, qu'ils soient à Calais ou à Timisoara, on pourrtajouter que ces artistes indiquent le lieu « où l'art peut faire une différence, peut créer une communauté égalitaire imaginaire entre les hommes ». C'est cet engagement qui semble de la plus grande importance aujourd'hui.

33. Tel que l'a suggéré Alexander Streitberger en 2009 à propos du travail de Bruno Serralongue à l'occasion d'un séminaire de recherche au Wiels à Bruxelles.

34. Fried M., *Why Photography Matters as Art as Never Before*, op. cit., p. 186.

35. Delahaye L. dans une interview accordée à Michel Guerrin, « Les "tableaux d'histoire" contemplatifs de Luc Delahaye », *Le Monde*, 3 mars 2003, p. 17 ; cité par Fried M., *Why Photography Matters as Art as Never Before*, op. cit., p. 187.

36. Mayeur C., « Bruno Serralongue. Décalage stratégique pour réfléchir l'information », in Bawin J. dir., *Art Actuel & Photographie*, Namur, Presses Universitaires, 2008, p. 71.